

# 探索剧：摸索中国话剧的现代化途径

宋宝珍

—

新时期话剧的发展，是中国当代艺术史上别具光彩的一页，当中国的文化艺术从寒凝大地的“文革”岁月中复苏之后，是话剧这门最具现实感应力和表现力的艺术，率先感知了“春风竞放满眼春”的时代气息，并且鲜明地亮出了拨乱反正的旗帜。

粉碎“四人帮”之后，中国话剧积蓄已久的生命力重新焕发出来，当一些政治问题，比如“天安门事件”等，尚未平反昭雪之时，话剧就以反映时代与人民的心声为己任，率先感应到了时代脉搏的律动，走在社会潮流前列，用艺术的方式承担着拨乱反正的历史使命。其中以揭批“四人帮”为题材的话剧《怒吼吧，黄河》（王兴浦编剧），在1976年底就登上舞台，与观众见面了。当时涌现的一大批戏剧，如《枫叶红了的时候》（金振家、王景愚编剧，1977年），《于无声处》（宗福先编剧，1978年）、《报春花》（崔德志编剧，1978年）、《丹心谱》（苏叔阳编剧，1978年）、《神州风雷》（赵寰、金敬迈编剧，1979年）、《权与法》（邢益勋编剧，1979年）、《救救她》（赵国庆编剧，1979年）、《灰色王国的黎明》（中杰英编剧，1980年）等等，大都揭露了“文革”遗留的历史问题和社会痼疾，讴歌思想解放、拨乱反正的现实意义，弘扬理想主义精神，憧憬美好和谐的人生，因此，深受中国民众的欢迎，在其它娱乐和宣传手段尚不十分发达的特定时期，话剧风生水起，一片生机，有些剧目甚至会出现风靡全国、连演不衰的局面，一个剧团一个剧目的演出，动辄在百场上下。那种火爆、热烈的演出情形，至今仍是话剧工作者们传颂的佳话。

在70年代末80年代初，中国话剧的社会影响之大，创作剧目之多，揭示社会问题之广，探索力度之强，在众多艺术门类中，可谓独树一帜。可以说它带动了中国的思想解放的社会思潮，这无疑是具有历史意义的功绩。此外，它以表现现实、描摹社会为主要目的，客观上，对于肃清“文革”“假、大、

空”的文艺创作遗毒，恢复现实主义的优良传统，在革新求索中，寻找中国话剧的新的进路，具有积极的意义。

然而，这样红火的场面却没能持续多久。“从1980年开始，话剧观众逐年减少，到了1984年，全国话剧演出场次竟然下降到新时期开始以来的最低点。”（1）1982年，广东人民艺术剧院演出话剧《深夜静悄悄》，开演在实际，票房只售出30几张戏票，所有的演职员都倒吸一口冷气：话剧危机的严重事实，就这样摆在了众人面前。（2）1992年春，话剧《走进毛泽东》在上海上演，当演员看到场内稀稀拉拉，只有十几位观众时，忍不住失声痛哭。

话剧演出从热闹非凡到门庭冷落，只不过是短短几年的事情，究其原因，主客观因素均有。

首先，话剧在“文革”灾难中无疑是重灾区，“四人帮”的文艺路线遗毒甚深，以致于无论其审美心理还是创作方法，都很难一下子摆脱旧的思维定势和模式。便是那些曾是曾轰动一时的剧目，在今天看来，仍有沉实不足、虚火太盛的特点。在人人自危的时代刚刚结束时，只要有人振臂高呼，众人便兴奋莫名，而当社会的思想解放运动越来越深入时，那种口号式话语宣传模式以及情绪表层的刺激，很快就会失去效益。

其次，社会问题剧的创作模式越来越关注具体的社会问题，而忽略具象的个体的人以及他们独特的心理，因而影响了剧作的思想深度，降低了艺术的审美价值。正如曹禺先生所言：“可以说所有伟大作家的作品，不是被某个狭小的社会问题限制住的”，好的作品“应当叫人思，叫人想，但是它不是叫人顺着作家预先规定的思路其思，按照作家已经圈定的道路去想，而是叫人纵横自由的、广阔地去思索，去思索你所描写的生活和人物，去思索人生，思索未来，思索整个社会主义社会，甚至去思索人类。”（3）的确，社会问题剧反映社会生活时出现的太过具体和狭隘的局限，影响了它自身向更高的艺术层面的迈进。

其三，艺术观念的滞后，表现形式的单一，戏剧结构的呆板和主题的概念化，这一切都遏制着中国观众对话剧艺术的长久热情，特别是随着中国社会改

改革开放步履的加快，人民的生活正出现着日新月异的变化，西方现代思潮的冲击，电子时代的来临，电视的迅速普及，娱乐方式的多样化，这一切都凝成一股合力，宣告了中国话剧称雄艺坛的时代已经过去。

然而，危机也意味着转机。几乎在话剧走向危机的同时，中国剧坛开始了从艺术思维到表现形式的全面探索。素有吃苦精神和顽强韧性的中国话剧工作者，没有在危机面前退缩、消沉，而是勉力探索，积极奋进。于是，中国新时期戏剧，开始进入探索剧发展时期，出现了《屋外有热流》、《绝对信号》、《车站》、《野人》、《挂在墙上的老B》、《蛾》、《WM》、《街上流行红裙子》、《黑骏马》、《一个死者对生者的访问》、《红房间、白房间、黑房间》、《魔方》、《中国梦》、《狗儿爷涅槃》、《桑树坪纪事》、《魔鬼面壳》、《撒满月光的荒野》等一大批在艺术思想和表现形式上，具有双重探索意义的较为优秀的话剧。

探索剧，顾名思义，指80年代以后，特别是80年代中晚期出现的一些富有求新精神和新锐特点的戏剧，它打破日益僵化的戏剧旧有模式，借鉴西方现代主义的创作理念和表现方法，发挥艺术创造者的主体作用，从而使戏剧在内容和形式上，展现了不同以往的艺术特点。探索剧潮流的形成，有其历史和现实的双重动因。

“伴随着改革开放的扩大和深入，经济建设特别是商品经济的迅速发展，中外经济、科技和文化交流的空前拓展，以及人民物质生活水平的提高，不但使社会的文化需求系统产生了结构性变动，而且使人们的社会文化心理、价值取向、生活方式、直到思维方法都产生了巨大的变化。人们对文化生活的审美需求、审美心理和审美观念，也在发生深刻而微妙的变动。在这样的社会文化生态环境中，话剧不可能再保持原有生存方式。”（4）墨守成规意味着危机的继续，而变革图存才是话剧的进路。一方面，作为一个在中国已经发展了七、八十年的艺术样式，话剧在它所走过的漫长历程中，既积累了丰富的经验，也存在着自身的不足，怎样顺应时代潮流，适应中国现代观众的审美需求和欣赏心理，是新时期中国话剧工作者特别关心的现实问题。而另一方面，思想解放运动的开展，改革开放的深入，也为人们的艺术探索和艺术实践提供了新的空间。我们很难想象，在一个沉寂、闭锁的时代，会出现艺术思想的活跃

和艺术创作的新态势，因此可以说，探索剧的出现和它所取得的成绩，与改革开放的时代空气是密切相关的。

作为一种“舶来品”，中国话剧始终处于借鉴西方艺术经验并逐渐实现民族化、现代化的历史进程中，探索最具有民族审美特点的艺术表现形式，致力于民族文化精神的承传，促进民族意识向现代化的递进，正是中国近、现代社会所赋予话剧的历史使命。早在五四时期，中国的老一辈文学艺术家如郭沫若、茅盾、田汉、洪深、宋春舫等，就曾经怀着极大的热情，介绍过当时正流行于西方的现代主义艺术流派，如唯美主义、象征主义、表现主义、未来主义等等，受西方现代派戏剧影响，中国在二、三十年代曾经出现过一个小小的现代派戏剧的创作浪潮。

80年代以后出现的探索剧，可以看成是对五四时期开创的思想启蒙、吐故纳新的艺术精神的接续，是中国改革开放以后西方现代主义渗透和影响的产物，也是中国戏剧工作者自觉地进行自我调节、寻求艺术更生的途径的尝试。此时期，中国的思想文化界异常活跃，西方的现代思潮再次大举进入中国，为中国的艺术提供了丰富的养料。五四时期曾经被中国戏剧界浅尝辄止的象征主义、表现主义等艺术流派此时再度引人注目，而意识流、存在主义、荒诞派、史诗剧场、贫穷戏剧、残酷戏剧等等现代、后现代戏剧新观念，则成为人们争相探索和实验的契机。

随着中外戏剧交流的广泛和深入，80年代以后，中国一些优秀话剧走出了国门，其中《茶馆》先后在日本、西德、法国、瑞士等国家演出，展示了中国戏剧艺术的独特魅力和深厚的文化底蕴，被誉为“东方舞台上的奇迹”。与此同时，一些外国剧团来华演出，也为中国人民展示了现代戏剧的崭新面貌。短短几年中，中国人打破了对外国戏剧的隔膜，一些优秀外国剧作，被中国导演所青睐，并被搬上中国舞台：如法国马奴尔·罗布莱斯的《蒙塞拉》（陈禹贡导演，1980年）、萨特的《肮脏的手》（胡伟民导演，1980年），英国莎士比亚的《请君入瓮》（特约英国戏剧家托比·罗伯森导演，1981年）、《罗密欧与朱丽叶》（徐企平导演，1981年）、《安东尼与克里奥佩特拉》（胡伟民导演，1984年）、瑞士迪伦马特的《贵妇还乡》（蓝天野导演，1982年）、奥地利彼得·普雷泽斯、乌尔利·贝歇尔的《屠夫》（田冲导演，1982年）、挪

威易卜生的《培尔·金特》（徐晓钟等导演，1983年）、日本森本熏的《女人的一生》（陈坪导演，1983年）、美国奥尼尔的《安娜·克里斯蒂》（黄宗江导演，演出时名为《安蒂》，1984年）、《大神布朗》（胡伟民导演，1988年）、阿瑟·米勒的《推销员之死》（特约剧作者本人来华导演该剧，1983年）、德国布莱希特的《高加索灰阑记》（陈禹贡导演，1985年）、《四川好人》（鲍今名导演，1985年）、古希腊索福克勒斯的《俄狄普斯王》（罗锦麟导演，1986年）等等，这些剧目，先后在中国舞台登场亮相，为中国话剧长期以来所形成的现实主义剧场和斯坦尼斯拉夫斯基表导演体系，拓展了新的视野，注入了新的活力。

探索剧的发展，首先在于新时期以来人的意识的觉醒、人性的复归和生命价值的认知。这是探索剧在表现内容上鲜明地区别于以往戏剧的地方。“文革”时期，在极“左”思潮的影响下，在政治面具的掩盖下，“四人帮”及其党羽大搞法西斯专制，完全不顾广大人民的利益，在一波又一波的所谓“斗争”中，极少数利欲熏心的人玩弄权术，不仅使无数的无辜者受到打击迫害，而且毒化和扭曲了一些人的灵魂，败坏了社会风气，扰乱了正常的社会秩序。因此，在出现了一大批声讨“四人帮”的剧作之后，中国的话剧工作者开始由对一般性的社会问题的思考，转入了对作为社会存在的人，其生命价值和人生意义的思考。这不仅显示着中国新时期以来思想解放运动的实绩，也是戏剧逐渐摆脱“左”的禁锢，走向思想自觉和艺术求索的开始。

1980年，上海市工人文化宫演出了话剧《屋外有热流》（马中骏、贾鸿源、瞿新华编剧），该剧通过兄妹三人三种不同的人生态度、理想追求、道德标准的展示，提出了“人究竟应当怎样活着才算有价值”的问题。作为大哥的赵长康在父母双亡之后，承担了家庭的责任，对弟弟和妹妹非常爱护。他只身到遥远的黑龙江去插队，让弟弟、妹妹留在大城市上海过着安逸的日子。一次，他因在寒冷的冬天护送稻种而被大雪围困，在雪中奋力爬行，最后以身殉职。而弟弟妹妹却在不良社会风气的影响下，渐渐迷失了做人的良心和品性，他们二人极端自私，为了一己的私利钩心斗角。妹妹整天幻想着到国外去生活，弟弟则“把一分钱看得比圆台面还要大”，幻想着轻轻松松成名成家。他们利欲熏心，冷漠自私，常常在经济上占大哥的便宜，却在得知大哥即将回城

的消息时，恨不得把这个外来者赶出去。只有在得知大哥去世的噩耗时，这对兄妹才感到怅然和愧悔。

《屋外有热流》的作者谈到创作体会时说：“我们吸收了我国传统的写意手法，对外国意识流小说和荒诞派剧等表现手法，也采取了‘拿来主义’的态度。”（5）在演出中，打破了机械的写实主义的艺术手法，让舞台上的人物更具表现力和象征意义。剧中的“生者”与“死者”皆有反其道而行之的意义。为了忠于职守而冻死在雪地里的大哥，其灵魂在舞台上出现时，充满了昂扬的乐观的精神，其身体也充满了火一样的活力；而龟缩于暖室中的弟弟妹妹，尽管毛衣棉被在身，仍然冷得瑟瑟发抖。剧作者以此象征灵魂高尚的人虽死犹生，而那些自私自利失去灵魂的人则虽生犹死。剧中还出现了一些在当时看来颇为大胆的舞台呈现：大哥的灵魂不受时空限制，可以穿墙而过，飘乎即来，闪乎即逝，不时出现在现实、梦境和回忆中。这使舞台的调动十分灵活，也使艺术创造更能显示人的主观能动性。

伴随着人的意识的觉醒，曾一度被“文革”时期的政治气氛所压抑的人的真实感觉和生命意识开始得以复苏，曾经在“极左”的思想意识中被当成“工具”、载体、微尘的个体生命，此时在反思中，其自我价值和社会价值得以重新认定。《WM》（王培公编剧，1985）、《一个死者对生者的访问》（刘树纲编剧，1985年）、《红房间、白房间、黑房间》（马中骏、秦培春编剧，1986年）《街上流行红裙子》（贾鸿源、马中骏编剧，1986年）等都反映着这样的戏剧主题。新时期的探索剧，就其对“人”的探索而言，具有着积极的思想意义：

（一）、它力图通过艺术的方式，寻找人的现实定位和存在价值，把被“四人帮”颠倒和扭曲了的人生再重新扶正过来，还自我一个真实的人生，还社会一片纯净的天空。

话剧《WM》又名《我们》，写了一群走过“文革”岁月的年轻人的人生经历，剧名中的两个英文字母，就有明显的象征意义，即把曾经颠倒过的人生再校正过来。剧中的表现内容具有比较强的现实感，但戏剧时空却充满了寓意和象征意味，剧中的每一幕均发生在特定的季节里，冬、春、夏、秋的时序更

迭，暗喻着剧中的年轻人所经历的不同的人生阶段和所呈现的递进着的人生境界。演出时，舞台的假定性得以充分展示：乐手、鼓手坐在台口，不时介入剧情，演员当众换装、制造效果、切换布景，以戏剧场面的主色调的变化来表现季节的更替，用人体扮演画像、树木、门框等景物……总之，是以探索的方式，来寻求戏剧表现生活的巨大潜能。

话剧《街上流行红裙子》，表现了一个模范女工从人性扭曲到人性复归的艰难历程。作为劳动模范，陶星儿付出过艰苦努力也取得了很多荣誉，然而，为了维护所谓的“形象”，她竟然连自己喜欢的红裙子都不敢穿在身上。她的自我意识被现实荣誉架空，失去了真性情。剧中的另一条复线，表现了女工朱金香为了所谓“面子”，不惜在欺骗他人的同时，进行自我欺骗和自我损害。剧作揭示了虚假作风的可怕：从不切实际的观念出发所导致的非人化的社会行为，只会造成违背人的意愿、扭曲人的灵魂的恶果。而剧中的红裙子、吹箫人，却不仅仅是一件道具、一个场景，而具有独特的象征色彩，“红裙子”隐喻着对僵化、概念化、无个性、无自我的人生状态的厌弃，和对热烈的、开放的、自在的时代生活的希冀；而“吹箫人”幽婉的乐音，则抒发着人们对彼此之间的相互宽容、理解的渴求。

（二）、探索剧从人文主义的思想出发，张扬人作为自然存在物的生存权力和自主意志，对自然生命力的推崇和对生命自在状态的认同，从一个侧面显示着富有现代精神的艺术追求。

在《吴王金戈越王剑》（白桦编剧，1983年）中，剧中人范蠡作为主宰吴、越两国命运的谋臣，尽管拥有足够的机会去谋权得利，但是他却感慨万分地说：“啊，天啊天，身前富贵身后名，我都看得比水还清淡，我只看重自身，来自天地的自在之身，来自父母的血肉之身”。（6）正是抱着这样的人生信念，范蠡在巧计亡吴后，没有去邀功请赏，接受荣华富贵，而是在卸下国家重任之后，与爱人西施一起悄然远遁，远离尘嚣，泛舟湖上，融入自然之中，去寻找他们憧憬中的美的自由的人生。

在《黑骏马》（罗剑凡根据张承志同名小说改编，1986年）中，对生命自在状态的渴求，直接引发了对生命赖以存在的自然环境的崇拜，自然的人格

化，是人的精神状态与自然物对象化的表现。在古老的草原上，牧民们将天视为亲爱的父亲，将地视作安祥的母亲，剧中老阿妈对生殖力的崇拜，显露出原始的虔诚，而草原上长大的妇人索米亚“我得有个婴儿抱着”的呼声，更表达了她对自己作为女人的天赋责任的认同。对自然力的崇拜，实际上显示的是人们对自身存在的注重。

《一个死者对生者的访问》，以普通人的生存状态为关注对象，对社会意识的冷漠、自私进行深入的揭示。因为见义勇为，一个平凡的生命被歹徒夺去了，但是又因为他不够高大完美，因此，在他可不可以被追认为烈士的问题上，人们踌躇了、犹豫了。剧中的死者在生者之中游走，以其独特的视角，凝视着社会众生相，对现实人生进行着灵魂的拷问。

《蛾》略去了实生活的背景，仿佛是一首寓言诗，阐释着男人和女人的故事。在一条河流的一条船上，生活着兄弟俩：大和二。一天他们从水中就出一个女人：蛾。兄弟俩用掷股子的方式决定了女人的归属，结果憨实粗笨的大成了蛾的丈夫，他把自己的全部积蓄——沉重的钱袋交与蛾。但蛾心里却爱上了机敏有趣的二，沉湎于二所编的“瞎话”，并希望跟二一起，到“瞎话”中美丽的地方去。但是蛾无法离开大，她只能叠一只纸船，让它顺水流去。这个戏具有很强的写意色彩，精神追求与物质生活的矛盾，即灵与肉的冲突，在一条象征了人类历史的河流上循环往复。

（三）、探索剧对人的注重，避免了从政治概念出发的形象创造，有助于使话剧表现更深刻、更复杂的人类心灵和更真实的国民性。

话剧《魔方》（陶骏、王哲东等集体编剧，1985年），由各自独立又彼此呼应的9个短剧组成，表现了社会生活中一些看似平凡却蕴含哲理意义的情景。其中，《黑洞》揭示了身处“绝境”的诗人、导演和明星，各自的心态、情感，而其实这不过是个心理实验场而已。《绕道而行》表现的是某青年偶尔在路边树了一块“绕道而行”的牌子，于是除了一个孩子肯“走走看”之外，所有的人都乖乖绕行，绕的人多了，连青年自己也对路标产生了依从心理。该剧所表现的黑洞现象，盲从心理，代沟问题，人与人之间沟通障碍等等，对于



揭示人的隐秘心灵，探究社会意识中的集体无意识，无疑具有全新的探索意义。

便是对人的欲望追求的呈现，探索剧也较以往有所突破，不是简单地加以批判和否定，而是力图开掘其复杂内涵，并从中显示出人性的复杂性。在《狗儿爷涅槃》（刘锦云编剧，1986年）中，主人公狗儿爷对于土地的强烈占有欲，便具有十分丰富的心理内涵和文化内涵，更映衬着处在社会急剧变动中的个体生命的无奈、自主意识的缺失、人格的失落和生命力的消解。狗儿爷的土地意识中，既烙印着作为农业大国的国民，其潜意识地对于土地的推崇和依赖，也烙印着封建的土地占有欲对一个贫苦农民意识的侵蚀，同时也反映着左倾的土地政策给农民意识所造成的困惑，以及中国农民迈向现代化的历程的艰难性和曲折性。

探索剧的发展，不仅从根本上打破了中国话剧自“文革”以来形成的闭锁局面，而且促进了中国戏剧思想的活跃和理论的深化。

1983年，鉴于探索剧在实践中所涉猎的理论问题越来越多，以北京和上海为中心，波及全国各地的“戏剧观大讨论”拉开了序幕，这场持续了五、六年之久的讨论，围绕着“写意”与“写实”、“幻觉戏剧”和“非幻觉戏剧”等理论问题，展开了广泛的争鸣。“戏剧观大讨论”，既对前一阶段的戏剧成就进行了初步的理论概括，同时也对80年代中、晚期戏剧发展具有理论指导意义。

通过“戏剧观的讨论”，人们对戏剧重在表现人的意识、人的灵魂，舞台时空应当具有假定性等现代戏剧观念，有了更深入的认识。

曾经在1982年参与创作了实验性小剧场戏剧《绝对信号》的高行健，1983年又推出了他的第二部探索剧《车站》。与前者所赢得的众口一致的赞誉相反，此剧一出现，即在评论界引起轩然大波，有人认为这是“荒诞剧”的仿作，有人认为这是“反戏剧”，有人被它纷乱的场面和多向的意指搞得不知所措，有人试图诠释它却不得其所。作者本人说：“我的《车站》是一出戏，而不是反戏剧。这出戏贯穿着一个明显的动作：人人要走而又受到自己内外的牵

制竟然走不了，它并不违背西方自古以来以动作为其基本特征的规律。”

(7)

以人物的意识流转代替传统的叙事结构，是高行健探索剧的重要特点。

《车站》一剧，地点不确定，人物无姓名，时间在变幻中。戏剧表现的是一个郊外的车站，这里聚集着一群等车人，他们为了各自的目的要到城里去，但车子迟迟不来，他们非常无奈，彼此诉说些不大相干的话，表达着等待的焦急和失望。然而车子一部部开了过去，却从不在此停留，每个人的心中都交织着“走”与“等”的矛盾，只有一个“沉默的人”义无反顾地走了，而当人们已等得须发斑白的时候，他们才发现：原来这早已是一个废弃了的车站。

《车站》应当看成是高行健由写实中的心理外化的尝试，逐渐向写意的意念化、寓言化的戏剧观念迈进的过渡性产物。当实生活的现象、一般性的人物，被放入一个超现实的时空和带有抽象意味的寓意层面时，二者之间的掣肘制约了戏剧整体的协调，否定“等”而肯定“走”的二元对立的戏剧意念，也限制了戏剧符号象征体系的丰富内涵。

1985年，高行健的探索剧《野人》问世，这是一部场面恢宏的现代史诗剧，甚至有人认为它的丰富的内在容量，超越了现有舞台的表现力。作者力图以此探索多声部、复调、场面的各自独立又交互统一、新的叙述模式等现代戏剧的表现手法。“时间它写的是上下几千年，戏中四条平行线，这个戏的人物不怎么贯穿，故事也不完整，说是三章，其实写了跳跃很大的30多段戏，还有歌、舞、朗诵”（8）。

《野人》剧中的四条平行线，贯穿了生态问题、寻找野人的闹剧、现代人的悲剧和人类创世的史诗，以事件的目击者和评论者——生态学家的个人经历贯穿全剧，而生态学家的经历又可分为三个层面，一是他在现实生活中的种种遭遇，在进山寻找野人的过程中所遇到的很多人和事；二是他的意识活动和内在心理，自身被纠缠于想象和回忆之中；三是他作为一个学者的理性思考，对历史、现实、人性的存在与意义的反思。

生态学家进山寻找野人，却使自己的婚姻陷入危机，他遇到了深爱他的村姑么妹子，却眼睁睁地看着她被逼嫁人；他发现了描绘人类起源的史诗《黑暗传》的传人老歌师，却在未及了解那个传说的时候，目睹了老歌师的去世；他想保护好那片原始森林，而人与自然和谐共处的景象，却只映现在一个村娃子的美梦中。

尽管《野人》的出现，带来的是毁誉参半的评价，但它对于中国话剧探索艺术表现的新方式，挖掘日益多样化和复杂化的人类意识，无疑具有启迪意义。

在探索剧的发展中，被公认为是取得了较高艺术成就的是上海演出的《中国梦》（孙惠柱、费春放编剧，黄佐临导演，1987年）和北京演出的《桑树坪纪事》（陈子度、杨健、朱晓平根据朱晓平的系列小说《桑树坪纪事》等改编，徐晓钟导演，1988年）。

《中国梦》是“写意”戏剧理论的一次全面尝试，从剧本创作到舞台呈现，都显露出表现主义戏剧美学的特点，完整的故事、顺畅的情节、激烈的冲突等在传统戏剧观中被看成是至为重要的因素，在《中国梦》中被以表现人的意识流动为主体的新方法所代替。时空跳跃性很大，国内、国外、过去、现在的种种意象集中在一起，表现了一个曾经做着美国梦的中国人，在到了美国之后，她内心世界对过去生活的追忆和对于中国故乡的憧憬。

剧中，名叫明明的女演员，一心想到美国去实现她的梦想，结果却不免失落、悲伤，她与一个深受中国哲学影响的美国男人相爱，心里却思念着插队时的恋人志强，一段纯洁的恋情和江南秀美的风景，永远是她美国生活中聊以自慰的美梦。然而，当现实叠印在她的意识中的时候，这一切早已改变模样：小桥流水人家已经是水库、大坝、驳轮的天下，而志强却穿着蹩脚的西服，告诫她别讲空话，他似乎更爱她的美元，却无意中忽略了她。剧情的主题不是叙述明明的人生经历，而是利用抽象的布景，富有表现力的光影、虚拟化的动作、非生活化的表演，来表现处在中西文化的夹缝中的人无所适从的复杂心理。

《中国梦》的出现，令戏剧界为之振奋，人们把它看成是写意话剧的成功范例。

话剧《桑树坪纪事》则是把人们在“文革”时期极端贫困的生活中，所展现出来的狭隘、自私、倾轧、狡猾等落后的国民性，放到现代戏剧的表现时空中，做了较为全面和深入的揭示。全剧分为三章，由几个各自独立又互为一体的故事组成，在黄土高原上一个名叫桑树坪的小村落里，发生着系列性的平凡又颇有意味的故事：生产队长李金斗的寡妇儿媳爱上了外来的麦客榆娃，却遭到了全村人的打击和威逼，只好劳燕分飞；靠卖掉了妹妹才娶来了妻子的阳疯子福临，在众人满怀恶意的挑逗下，竟当众扯下妻子的裤子，为众人的无聊制造一个闹剧；为了争夺两眼破窑，队长李金斗不惜对外姓人造谣陷害，把人家送进监狱。然而，他们既是悲剧的制造者，自身也是悲剧的构成成分：当公社革委会要强行拉走他们的宝贝耕牛时，他们把牛当成是剥夺者的化身，宁肯群起而打死它，也不愿它成为别人的碗中餐。

该剧在舞台的二度创作方面，进行了许多有效的实验。“这个戏兼有叙述体戏剧及戏剧性戏剧的特征，追求表现与再现两种美学原则的结合，‘情’与‘理’的结合；实验在破除幻觉的同时，创造诗化的表象。”（9）舞台上，转台的巧妙运用，歌舞场面的出现，均很好地烘托了戏剧意象化的诗意氛围，达到了情景交融的艺术境界。

80年代末期，探索剧的高潮渐渐消隐，虽然它所开辟的道路还在延伸，一些有志探索求新的话剧工作者，仍然在这条道路上奔突前行，但大规模的、相对集中的探索剧的演出却不复存在。值得注意的是，探索剧在艺术实践上所取得的成功经验，正逐渐被在中国持续发展着的现实主义戏剧所接受和吸纳，成为促使其深化和发展的动力。

纵观探索剧的发展历程，它所取得的艺术成就还是值得肯定的，在艺术观念上，它打破了公式化、概念化的戏剧反映模式，把表现人、表现复杂的人的意识和心灵当成戏剧的主旨；在创作方法上，它打破了顺向性、单一性、闭锁性的戏剧结构，时空的自由转换和人的意识流程，构筑了戏剧的表现性、开放性的、多主题的新景观。在艺术表现上，追求抽象与具象、现实与幻象、写意

与写实、象征与表现等多重因素的和谐共存，舞台布景趋于简约和抽象，重在凸现人物的心理情态，烘托戏剧的意境。多声部的话语、多场面的交织，歌舞光影的出现，展示着多层面的复杂的人性和日益多元化的生活景象。

但是，探索剧在发展中所存在的一些问题，也对后来者不无警示作用。求新的迫切性与实践的盲目性，常常使一些人忽略了艺术规律的客观性和严肃性，这是不容忽视的问题。一些人在借鉴外来艺术的成功经验时，对其理论主张和流派发展缺乏全面的了解，略识皮毛便引为炫耀，仅从概念出发，以致于要么在实践上南辕北辙，要么偏离中国的社会现实和民众的接受心理，从而导致与中国社会现实相悬隔的结局。在探索戏剧表现的新方法时，又出现了为形式而形式的弊端，抽象的缺乏必然逻辑关联的支离破碎的意象符号充斥舞台，甚至连演员也成了木偶化的舞台部件。对外国戏剧的盲目照搬，导致了对中国话剧民族化的艺术传统的忽视，孤芳自赏、自以为是的创作心态，也在一定程度上制约着艺术探索的深入。那种缺乏生动可感的艺术表现力的所谓艺术，极易造成观演关系的隔膜，从而影响探索剧的发展。

80年代末期，探索剧的高潮期已经过去，中国话剧工作者对外来影响、外在形式的探索，已经逐渐让位于对于话剧本体、话剧如何反映现实、其存在方式、发展进路等问题的更深入的探索。这使中国话剧舞台出现了90年代以后的新现实主义的回归。

---

(1) 田本相主编：《新时期戏剧述论》，第9页，文化艺术出版社，1996年。

(2) 1998年宋宝珍在广东剧协采访剧协副主席姚锡娟记录。

(3) 曹禺：《我的生活和创作道路》，见《曹禺全集》第五卷，第106页。花山出版社，

1996 年。

- (4) 田本相主编：《新时期戏剧述论》，第 11 页。
- (5) 贾鸿源、马中骏：《写「屋外有热流」的探索与思考》，《剧本》1980 年 6 月号。
- (6) 白桦：《吴王金戈越王剑》，《十月》，1983 年第 2 期。
- (7) 高行健：《对一种现代戏剧的追求》，《文艺研究》1986 年第 4 期。
- (8) 林兆华：《「野人」导演笔记》，《探索戏剧集》上海文艺出版社，1986 年。
- (9) 徐晓钟：《反思·兼容·综合》——话剧「桑树坪纪事」探索》，《剧本》1988 年 4 月号。